

László Vasas

IMPORTANCIA DE LA TÓPICA DEL ESPACIO NATURAL EN EL QUIJOTE

Hacia una nueva concepción del paisaje

Aunque la concepción trascendente y simbólica de los fenómenos naturales lentamente cede ante el avance del saber, de las ciencias, la naturaleza, y dentro de ella el paisaje se convierte definitivamente en sujeto de placer estético sólo a partir del romanticismo. Con la cristianización de la cultura europea, por casi un milenio, el paisaje queda relegado a un plano secundario en las artes, pero en las postrimerías del siglo XIV se observa un cambio: los artistas descubren el bosque (sirviendo de fondo para escenas mitológicas, de caza, etc.) y otros elementos paisajísticos aunque sigue dominando el aspecto sagrado. Sin embargo, a lo largo de la historia vemos como el hombre busca el placer de la mirada ante el espectáculo de la naturaleza. En las primeras manifestaciones de la primitiva lírica abundan elementos de la naturaleza y también sabemos que las romerías tenían un doble objetivo, sagrado y profano (ver paisajes que deleitan). Después, los grandes descubrimientos geográficos abren nuevos entornos naturales, abundan los libros de viaje. El renacimiento en este sentido también supone un cambio de paradigmas frente al universo; hasta entonces, sobre todo en la pintura, el paisaje aparecía tan solo como un componente de cuadros con tema diferente. En las *Soledades* de Góngora el paisaje ya se representa con toda plenitud según la estética barroca, así mismo, en *El Burlador de Sevilla*, Góngalo de Ulloa, con toda profusión retrata un paisaje urbano, las bellezas de Lisboa (acto primero) con todo el arsenal de *laus urbis* que el rey “gusta de oírlo”.

En un relato donde la itinerancia de los actores es un marco estructural de los acontecimientos, la presentación de los espacios podría ser un componente fundamental de la ficción construida. El *Quijote*, al igual que otros textos que pretende parodiar, es – aplicando el término de W. Kayser¹ – una novela de espacio: las tres salidas del caballero andante y los peregrinajes por las tierras españolas determinan la estructura interna de la narración. Alternancia y contraste entre espacios cerrados (ventas, palacios) y abiertos (llanura, montañas) prestan una permanente vibración al texto, además de asistir a las más variadas situaciones basadas en el equívoco de un personaje monomaniaco.

¹ Kayser, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

Existen muchas monografías, descripciones, mapas – “rutas del *Quijote*” – que tratan de reconstruir, con más o menos exactitud, el itinerario del caballero de la Triste Figura. Tarea no muy difícil, pero surgen serias dificultades si queremos esbozar la topografía, la fauna y la flora de estos lugares apoyándonos en los datos recogidos del texto y los que actualmente presentan estas regiones; sólo un argumento de segundo orden puede ser que a lo largo de los cuatro siglos han cambiado estas condiciones debido a ocurrencias favorables o desfavorables (cambios climáticos, inundaciones, sequías, epidemias, incendios forestales, etc.). El autor mismo en el *incipit* de su relato desilusiona al lector (“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”), prefigurando su actitud respecto a la veracidad de este aspecto de la historia.

Los viajeros que visitan la región después de leer la novela tratan de identificar los principales rasgos del paisaje que evocan el calor y la sequedad, permanente condición climática en el mundo del *Quijote*. Sabemos que con un magistral anacronismo, con un verano perpetuo “el autor cuida de mantener el calor y la sequedad del cerebro de su protagonista”², así la naturaleza, retratada no solamente como mero fondo, como marco imprescindible del peregrinaje, aparece asociada a otro tipo de intención: es también proyección de los personajes. En este sentido, la llanura y la carencia de agua (en muy pocas ocasiones llueve durante las salidas del caballero y su escudero) son los elementos geoclimáticos más sobresalientes de la historia. La llanura de La Mancha es extensa, con marcados límites (montes, ríos), pero en el texto no existen límites a la imaginación; además “la planicie presenta diferentes elementos morfológicos que contradicen la tradicional creencia de la monotonía del paisaje manchego.”³

Dentro de la narrativa de Cervantes, en el *Quijote* las descripciones paisajísticas quedan reducidas al nivel de alusión en la mayoría de los casos, o cuando se detiene en algunos detalles – por ejemplo en el paisaje marítimo de Barcelona, por razones personales del autor – tampoco “pasan de ser artificiosas reelaboraciones”⁴. Don Quijote y su escudero recorren una parte

² Felipe B. PEDRAZA–Milagros RODRÍGUEZ: *Manual de literatura española, III, Barroco: Introducción, prosa y poesía*, Tafalla, Cénlit Ediciones, 1980, 167.

³ Joaquín Saúl GARCÍA–María Cristina FERNÁNDEZ: *El espacio del Quijote: el paisaje de La Mancha*, Cuenca, Ed. Universidad de Castilla–La Mancha, 2000, pp. 5-8. En dicho estudio encontramos informaciones referentes a las construcciones: además del molino de viento – “emblema del territorio” – molino de agua, huerta, palomar, bodega, bombo que “...bien por separado, o como integrantes de una venta, una quintería, aldea o villa, confieren personalidad a la tierra en la que se levantan.” *Op. cit.* 49.

⁴ F. GÓMEZ-PORRO: *Avena Loca. Miradas y noticias de literatura en Castilla-La Mancha*, Madrid, Celeste Ediciones, 1198, pp. 75–79.

considerable de la península, desde La Mancha hasta Barcelona – territorios sin duda variados en aquel entonces también – y el lector contemporáneo y el de hoy tienen ocasión de conocer pueblos, costumbres, ventas, palacios, sin embargo, difícilmente pueden formarse una imagen fidedigna, realística de la geografía de la España de aquel tiempo. El marco espacial en que se mueven los personajes muchas veces se parece más a un decorado teatral que a verdaderos entornos geográficos. A pesar del realismo de su novela, Cervantes no es un meticuloso “pintor verbal” de la naturaleza, del paisaje: en algunos casos hay referencia a la realidad circundante a través de términos precisos, árboles, peñas, animales, etc., en otros, apenas unas pinceladas para presentar el ámbito de desarrollo de la acción.

El propósito del presente trabajo no es de registrar los “fallos” de este realismo, sino examinar en qué medida es Cervantes continuador de una tradición de muchos siglos, al mismo tiempo, cómo se reflejan actitudes que el hombre tiene frente a la naturaleza y el paisaje (considerando, por supuesto, la primera como noción más amplia que la segunda).

El paisaje como elemento semiótico

El paisaje como tema y como un componente importante del espacio condicionado por la estructura del relato, recorre un camino muy largo en la historia literaria: arquetípica configuración reducida a esquemas (*locus amoenus*), interpretación de la naturaleza como una gran alegoría teológica (Gonzalo de Berceo), función ornamental o para subrayar la sintonía entre la estación feliz y el asunto amoroso (cantigas), objeto por sí solo como tema, función metafórica, simbólica (obras vanguardistas), paisajes artificiales donde los elementos naturales y contruídos (ruina) continúan la semántica, el simbolismo que tenían tradicionalmente.

El *topos* – entendido como “combinación conocida y estereotipada de diversos elementos de la fábula en el nivel de la historia”⁵ – más antiguo de nuestra civilización, tal vez más antiguo que el *Génesis* bíblico, es el del lugar placentero que supone elementos recurrentes con distintas modificaciones: prado, árboles, arroyo, brisa, pajarillos que cantan, etc. La representación de un lugar así aparece en esta novela sin retórica profusa, matizada, apenas unas alusiones a sus componentes y normalmente con pocos adjetivos estereotipados, tan sólo para enfatizar su condición eufórica (prado verde y vicioso, manso arroyuelo, verde yerba). Son lugares del descanso donde amo y criado en paz toman la comida pobre, o se curan de las heridas.

“...vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco; tanto, que convidó y forzó a pasar

⁵ Mieke BAL: *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1990, 104.

allí las horas de la siesta, que rigurosamente comenzaba ya a entrar. Apeáronse don Quijote y Sancho, y, dejando al jumento y a Rocinante a sus anchuras pacer de la mucha yerba que allí había, dieron saco a las alforjas, y, sin ceremonia alguna, en buena paz y compañía, amo y mozo comieron lo que en ellas hallaron.” (I, 15)

Sin alargarnos en este *topos* tantas veces comentado citamos la siguiente observación: “La transformación más importante que sufre el paisaje en general y, en concreto, el *lugar ameno*, es la vuelta a una representación no clásica del tópico en el *Quijote* frente a la utilización más canónica en la *Galatea*, mientras que, en el *Persiles*, se produce un proceso inverso en el que el mundo *natural* desaparece para dejar paso al fantástico; aunque, sólo de manera parcial y con muchas matizaciones...”⁶. Es interesante examinar también el lugar apacible en función de la inversión negativa de sus elementos llegando a otra estructura: *locus horridus* y sus versiones e ingredientes. El bosque desde muy antiguo aparece como un lugar lleno de asechanzas y peligros para el hombre. Así lo vemos en los cuentos y canciones populares, en las leyendas que reflejan esta dimensión negativa de las creencias generales: al entrar en el bosque siempre hay que contar con la aparición de algún obstáculo o desafío; una tenue esperanza se vislumbra solamente con la llegada a un calvero. (Se nos evoca, creemos que no fuera de propósito, una de las escenas más dramáticas del *Poema de Mio Cid*, en el robledo de Corpes; el poeta aquí se sirve del contraste para resaltar la brutalidad del acto: en el bosque donde “las ramas pujan con las nues, e las bestias fieras que andan aderredor” los infantes “fallaron un vergel con una linpia fuent” y fingen comportarse como verdaderos caballeros ubicados en un lugar ameno.) Elementos de este horrorífico espacio se vislumbran en las palabras de don Quijote que pronuncia en el lugar de su “pentitencia”:

“¡Oh vosotros, quienquiera que seáis, rústicos dioses que en este inhabitable lugar tenéis vuestra morada, oíd las quejas deste desdichado amante, a quien una luenga ausencia y unos imaginados celos han traído a lamentarse entre estas asperezas, y a quejarse de la dura condición de aquella ingrata y bella, término y fin de toda humana hermosura! ¡Oh vosotras, napeas y dríadas, que tenéis por costumbre de habitar en las espesuras de los montes, así los ligeros y lascivos sátiros, de quien soís, aunque en vano, amadas, no perturben

⁶ Santiago Fernández MOSQUERA: “Sobre el espacio y la transformación del *lugar ameno* en la narración cervantina, en *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de literatura General y Comparada*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, 305. Así, como observa el citado autor, “...en Cervantes se produce un movimiento circular”: utilización tradicional en la *Galatea*, transformación en el *Quijote* y regreso al tópico en el *Persiles* (*ibídem*).

jamás vuestro dulce sosiego, que me ayudéis a lamentar mi desventura, o, a lo menos, no os canséis de oílla!” (I, 25)

El mismo pasaje evoca otra función tradicional del bosque: elemento de la naturaleza que sirve de testigo a la queja amorosa, al igual que en las cantigas o en las novelas pastoriles. Aun cuando la selva no aparece como símbolo de lo maligno, de lo terrorífico, el hombre que se adentra en ella es solitario, triste que huye de alguna desventura, convirtiéndose así en símbolo del abandono y de la búsqueda del refugio. El mismo ámbito paisajístico sirve de fondo, por ejemplo, a las lamentaciones de Ambrosio (“...los árboles destas montañas son mi compañía...” I, 14).

Muchas veces este paraje natural queda reducido a un solo elemento que figura – como tantas veces ocurre en la tradición iconográfica pictórica: un elemento en primer plano, sin percibir el resto del paisaje – para crear la ilusión de representar la totalidad. En este caso, se trata del árbol que en numerosos sitios donde descansan nuestros héroes aparece solitario y su función es simular un ambiente natural con el evidente significado ennoblecedor del paisaje. (Así mismo, en la imaginería folclórica el árbol, frente al bosque, connota todo lo que es positivo, ni hablar del mítico *axis mundi* traducido en la forma de un árbol. Además, las ramas verdes, cargadas de frutas simbolizan la abundancia, la salud, es decir la vida.) Aunque el árbol aquí pertenezca a la flora natural de la península, botánicos expertos podrían, probablemente, demostrar que ciertos olmos, castaños, alcornoques, pinos o hayas eran y son ajenos a la región donde precisamente son mencionados. En ocasiones Cervantes/Cide Hamete también vacilan o no se preocupan por distinguir los árboles (“...don Quijote, arrimado a un tronco de una haya o de un alcornoque – que Cide Hamete Benengeli no distingue el árbol que era...” II, 68). También ocurre que el árbol sugiere carácter simbólico (“Sancho se quedó dormido al pie de un alcornoque, y don Quijote dormitando al de una robusta encina...” II, 12). Un giro recurrente en la novela para localizar el sitio del reposo es “al pie” de algún árbol, que en otro contexto podría ser una variante del paraje placentero y que se convierte en motivo poético en la época helenística: escribir poesía bajo un árbol⁷.

Conocemos muchas obras literarias en las cuales los paisajes artificiosos (y artificiales, como *El señor de los anillos* de Tolkien) funcionan como un actante más en la construcción textual y el objetivo del creador no es el de describirlos sino aprovechar todo el caudal semántico que sus elementos representan, muchas veces rompiendo incluso con las convenciones del pasado. Cervantes no pretende romper con estas convenciones, al mismo tiempo, agota hasta el máximo ciertos arquetipos que pertenecen al acervo común. Como hemos mencionado ya, el contemplar de la naturaleza como

⁷ Ernst Robert CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, 269.

sentimiento estético y el tematizar del paisaje es un fenómeno tardío, sin embargo, la visión que tenía el hombre sobre su universo se mantenía inalterable desde los principios hasta por lo menos hacia finales del siglo XVIII. Las coordenadas de esta visión se traducen en oposiciones, principalmente entre plano horizontal, paradero provisional del hombre y plano vertical con dos extremos, lo de arriba y lo de abajo⁸. Todas las formas de la verticalidad siempre llenaban de angustia al hombre. Entre estas coordenadas podemos examinar unos lugares que desde siempre soportaban contenidos desde lo inconsciente hasta aspectos determinadores de distintas cosmovisiones: llanura, isla, montaña o cueva.

El típico espacio abierto de las aventuras de nuestro caballero es la llanura: en el momento en que algún elemento (construcción, animal, etc) rompe la uniformidad, don Quijote ya se encuentra predispuesto a la aventura. La descripción de su opósito, la montaña también continúa la tradición: es el espacio de lo horrible, temido, salvaje. “La llanura es una de las percepciones más inmediatas de la horizontalidad [...] muchos pueblos han situado sus respectivos paraísos en plácidas llanuras [...] por el contrario los accidentes montañosos que quiebran esta uniformidad, son motivos de inquietud o alarma, toques a la incertidumbre o al esfuerzo, motivos todos ellos que contradicen cierto ideal paradisíaco”⁹. En otros casos, la montaña connota elevación trascendental; desde muy antiguo, en la Biblia también, se le asocia una imagen especial de la cosmovisión: cercanía, residencia de divinidades. Esta oposición llanura-montaña es la más frecuente que enmarca el peregrinaje de nuestros héroes. La llanura es el espacio consustancial de la ficción: tantas y tantas veces percibe desde lejos don Quijote la nueva posibilidad de aventura. La montaña (o una peña enorme) – que a veces se encuentra solitaria, separada de otras elevaciones geográficas – es el ámbito que, por regla general, es un lugar de algún momento disfórico: penitencia de don Quijote, refugio de enamorados desesperados, escondite de bandidos, etc.

Capítulo aparte merecen dos lugares: la ínsula, que por lo demás guarda relación con la llanura (percibir una isla a lo lejos en el infinito horizonte del océano es el sumo placer para el navegante) y la cueva o todo tipo de profundidad (sima, caverna, gruta) que físicamente también es la inversión topográfica de cualquier elevación.

⁸ Northrop FRYE: *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*, Barcelona, Muchnik, 1996, 220–221. El autor distingue cuatro niveles cósmicos que se daban por supuestos: cielo–presencia de Dios, debajo de éste el jardín de Edén, nivel de la naturaleza física y debajo de la naturaleza física encontramos el mundo demoníaco.

⁹ Federico REVILLA: *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, 249.

Realidades creíbles o imaginarias

Uno de los temas más importantes de la novela es la utopía – el *ou-topos*, el lugar que no existe – y la contra-utopía. Las utopías normalmente surgen unidas al afán de evasión: evasión en el tiempo (la memoria recrea con nostalgia paraísos perdidos y las mejores recreaciones son las que inventamos sabiendo que aquellos paraísos nunca existieron¹⁰; lo mismo ocurre si ellos son proyecciones sobre el futuro) y evasión en el espacio (exotismo de la naturaleza, paisajes embellecidos por la lejanía o la inaccesibilidad). La ubicación geográfica – donde pueden realizarse todos los ideales que entran en las utopías – es un lugar remoto, aislado, cerrado ante los no “iniciados”: puede ser una isla, el interior de la selva, un valle inaccesible, un paraje exótico de un continente lejano, o bien, esferas subterráneas, el fondo del mar, o al contrario, cumbres de montañas, más allá de las nubes, incluso fuera del globo terrestre, en algún planeta del inmenso espacio del universo. Después del descubrimiento de América a esta imaginería se añadió el mito del Eldorado. La búsqueda de un lugar utópico generalmente se traduce en la isotopía de un peregrinaje extraordinario o fantástico manteniendo las características del género de los libros de viajes fantásticos. La gran empresa de don Quijote se basa en estos principios: volver a la comunidad humana perfecta (estado perfecto), a una sociedad feliz, libre de injusticia y desigualdad, éstas son las ideas clave también de su famoso discurso sobre el la edad de oro. La ironía del autor a este propósito es evidente: tanta bondad no cabe en la sociedad en que ellos viven, y el resultado en este caso es deplorable. Sin embargo, las utopías hacen tolerable el mundo. Surgen en periodos de crisis social, política y económica, el ideal perseguido es el contrario de la imagen del presente (palabras con las que también termina el caballero su “arenga”), así, al fin y al cabo, esta utopía queda prisionero de su propia época.

“Toda esta larga arenga – que se pudiera muy bien escusar – dijo nuestro caballero porque las bellotas que le dieron le trujeron a la memoria la edad dorada y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin respondelle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando.” (I, 11)

Don Quijote busca la mayor isla del mundo: su fantasía no tiene límites, pero esta isla no existe, como tampoco existe la ínsula prometida a Sancho. La reacción de los cabreros que “embobados y suspensos, le estuvieron escuchando”, sin embargo, prefigura a otros tantos “escuderos” cuyo género humano se encarnará en la figura de Sancho, quien poco a poco hace suyo aquel “inútil razonamiento” y va construyéndose aquel estado perfecto formado a su imagen y semejanza. Realmente no “se pudiera muy bien

¹⁰ Jaime Gil de BIEDMA: *El pie de la letra*, Barcelona, Crítica, 1980, 196.

escusar” su arenga el caballero porque los cabreros inmediatamente dan muestras de que la han entendido.

“Para que con más veras pueda vuestra merced decir, señor caballero andante, que le agasajamos con prompta y buena voluntad, queremos darle solaz y contento con hacer que cante un compañero nuestro que no tardará mucho en estar aquí; el cual es un zagal muy entendido y muy enamorado, y que, sobre todo, sabe leer y escrebir y es músico de un rabel, que no hay más que desear.” (I, 11)

Tampoco nos sorprende la actitud de los pastores, pues se nos asocia la visión multisecular del arcadismo, un arquetipo que se sitúa dentro del campo semántico de las utopías. El idilio pastoril es una alternativa para don Quijote también al final de su vida, ni hablar de la añoranza por la tranquila vida rural que tantas veces es motivo de profundos suspiros por la boca de Sancho en momentos de penuria. (Un paralelismo paródico de este momento puede percibirse entre el “puño de bellotas” que al caballero “le trujeron a la memoria la edad dorada” (I, 11) y las “dos docenas” de “bellotas gordas” que la duquesa pide en su carta escrita a “su amiga”, Teresa Panza, II, 50.)

Como un espacio utópico aparece la ínsula Barataria, la tierra prometida, donde se consuma la “quijotización” de Sancho Panza: es una ínsula imaginaria y donde lucha como un verdadero “don Quijote” para construir el estado que ha soñado para sí. Recorre su dominio con la misma determinación con que su amo anda para defender a las doncellas, amparar a las viudas, socorrer a los huérfanos y a los menesterosos. La ínsula de Sancho aparece como contrapunto del paraíso (edad de oro) soñado por don Quijote. En los asuntos en que el gobernador tiene que juzgar traslucen los momentos del mundo donde el hombre vive en armonía con la naturaleza, en “amistad”, “concordia” y “paz”, sin la “ley del encaje”. La abundancia de bienes – “a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano” (I, 11) – contrasta con el hambre que pasa Sancho durante su oficio. En la literatura española es evidente la presencia del espíritu carnavalesco, aquí también queda, provisionalmente, suspendido el orden establecido del mundo: el criado mentecato, glotón será gobernador. Resalta este carnavalismo, un mundo al revés, todo lo que ocurre en el palacio del duque: don Quiote y Sancho Panza viven como verdadero caballero y gobernador, mientras que los otros personajes mienten, simulan, inventan, fabulan. Los que están al servicio del gobernador lo tratan como el mundo trata a su amo: un loco que tira a cuerdo, otra vez un cuerdo que tira a loco. La regencia de Sancho supone tanta locura como la caballería andante de su amo, de esta manera, la gobernación de Sancho es otra cara de la verdad poética, se convierte en una imagen condensada, un espejo de la empresa de su amo, una especie de *mise en abyme* retrospectiva: es reflejo distorsionado del camino que juntos han recorrido y, al mismo tiempo, prefigura el desenlace final: “yo fui loco, y ya soy cuerdo; fui don Quijote de

la Mancha, y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno” (II, 74). Merece atención un momento importante de la misión del escudero: en “los consejos que dio don Quijote a Sancho Panza antes que fuese a gobernar la ínsula” (II, 42) el caballero es como un prudente consejero político que amonesta a su discípulo. Se insinúan los contornos de un “espejo de príncipes”: la tradición de este género, aunque en su origen sigue una tendencia contraria a las utopías, en principio puede incorporar ideas utopísticas. Cuando el maestro alecciona cuerdamente, con consejos prácticos a su discípulo, se invierten los papeles: don Quijote se comporta como el escudero cuerdo y Sancho se parece a su amo monomaniático “hipnotizado” por la gran ilusión que le promete la misión.

Cabe recordar otros paralelismos entre las “aventuras” del caballero y su escudero. Sale Sancho para llevar a cabo su empresa entre circunstancias tan ajenas a su condición como son las de su amo (“acompañado de mucha gente, vestido a lo letrado, y encima un gabán muy ancho de chamelete de aguas leonado, con una montera de lo mismo, sobre un macho a la jineta, y detrás dél, por orden del duque, iba el rucio con jaeces y ornamentos jumentiles de seda y flamantes”. II, 44), con la fe firme en la veracidad de su obra. Los momentos distópicos de la gobernación apuntan hacia un desenlace que prefigura el de su amo: descubre que ha sido víctima de una falsa ilusión. Parece que el caballero quiere poner a prueba la utopía a través de su criado: el suyo tiene cabida sólo en la imaginación (en la cueva de Montesinos), lo que él persigue es sólo una ilusión, pero su escudero es capaz de convertirla en realidad. Los sabios consejos son una traducción en código pragmático de las tesis de su “arenga” sobre la edad de oro. Sorprende, al mismo tiempo, el hecho de que no visite al gobernador en su isla (¿para no enfrentarse con aquella realidad?). Un indicio de que sabe distinguir entre realidad e ilusión puede ser la frase enigmática después de las fantasmagorías de su criado al finalizar la aventura del Clavileño (“Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos; y no os digo más” II, 41). Es más revelante aun la ambigüedad con que interpreta don Quijote los dos “descensos”, el suyo a la cueva de Montesinos y el de su criado a la sima. Todo lo que ve en sueño en la cueva de Montesinos para él es realidad, pero al oír los gritos de Sancho desde la sima su primera reacción corresponde a la creencia general en torno al mundo subterráneo: “se le dobló la admiración y se le acrecentó el pasmo, viniéndosele al pensamiento que Sancho Panza debía de ser muerto, y que estaba allí penando su alma” (II, 55).

Parece oportuno examinar el papel del espacio mítico-simbólico que es la cueva (gruta/sima/caverna) y también su vinculación al episodio del Clavileño, la oposición de arriba-abajo, ascenso-descenso. El paralelismo entre los “descensos” es significativo. Don Quijote desciende a la cueva de Montesinos y encuentra justificada la realidad que ha construido para sí; este

elemento dantesco es para él como un acto de iniciación. Sancho cae por casualidad en la sima y él lo interpreta como prefiguración del fin de su vida, como un castigo merecido por la locura de aspirar a gobernador, es un lugar donde reconoce a sí mismo. Lo que para don Quijote es un *locus amoenus* para Sancho es un *locus horridus*. La utopía de don Quijote se realiza en el sueño, o en estado de trance, es reconocido como verdadero caballero. (En la cueva se encuentra consigo mismo, al igual que su escudero en la sima.) La diferencia entre los dos lugares metafóricamente refuerza el contraste: la boca de la cueva del caballero está cubierta por la vegetación de la naturaleza intacta y, como en otras aventuras, arremete contra ella – “poniendo mano a la espada, comenzó a derribar y a cortar de aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban” (II, 22) – mientras que la entrada de la cueva de Sancho se encuentra en ambiente construido, “en una honda y escurísima sima [...] entre unos edificios muy antiguos estaba” (II, 45).

Entre isla y cueva – sobre todo cueva-ermita¹¹ – existe una estrecha relación semántica: en torno a ambos lugares simbólicos se asocia el ideal del aislamiento, apartamiento del mundanal ruido, el sentimiento de seguridad. Al mismo tiempo, son lugares enigmáticos, desconocidos, microuniversos exóticos. Sin embargo, lo que Sancho busca no es lo exótico en la ínsula sino un sitio ideal reducido a sus necesidades y también la cueva de Montesinos evoca en él el mundo de las tinieblas, la imagen del infierno, ni hablar de la sima donde experimenta la cercanía de la muerte. La aventura de Montesinos plantea otra dimensión: relación entre las utopías y la literatura de ultramundo. En la imaginería arquetípica los dos mitos muchas veces aparecen entrelazados, pues el mundo de los muertos y de las divinidades se encuentran en la tierra, el hombre puede visitarlos, y las condiciones que experimenta son reflejos utópicos o distópicos de las condiciones terrenales. En muchas representaciones del ultramundo encontramos motivos que aparecen en las imágenes utópicas. Así, las aventuras de ultratumba de numerosos héroes y las cuevas famosas de la literatura universal pueden ser pre-textos de la “flor, nata y espuma de los caballeros andantes” (palabras de Sancho, II, 42).

La inversión espacial del descenso es la elevación, así la aventura del Clavileño puede ser el antitipo de la aventura “dantesca” de ambos héroes. Este episodio también se basa en un motivo central de las utopías: la añoranza por espacios lejanos. Aunque la motivación inicial de emprender el viaje fantástico no es la añoranza, sino “el ánimo [...] muy pronto para servir” (II, 40), el alejamiento, el ascenso a esferas más allá del planeta resulta ser una vivencia eufórica para ambos héroes. En este caso parecen invertirse los papeles: Sancho Panza cree más que su amo que están volando por el aire. Al

¹¹ Santiago Fernández MOSQUERA (*op. cit.*, 307-309) analiza la función de la cueva-ermita “dentro del ámbito espacial del *locus amoenus*” en el *Persiles*.

final incluso don Quijote expresa sus dudas: "...o Sancho miente o Sancho sueña" (II, 41). La desorbitada fantasía del escudero recrea la etapa de su infancia, en su ingenua nostalgia se asocian los cuerpos celestes con recuerdos de su niñez. "...yo en mi niñez fui en mi tierra cabrerizo, que así como las vi, ¡me dio una gana de entretenerme con ellas un rato...! Y si no le cumpliera me parece que reventara. Vengo, pues, y tomo, y ¿qué hago? Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño, y me entretuve con las cabrillas, que son como unos alhelíes y como unas flores, casi tres cuartos de hora, y Clavileño no se movió de un lugar, ni pasó adelante." (II, 41) Nostalgia, recuerdos: tiempo sagrado, añoranza por el paraíso perdido, el "absoluto presente"¹² de la niñez, de su pueblo, ámbito de paz y felicidad que tantas veces evoca Sancho. El alejamiento temporal proyecta su visión utópica al pasado real, pero embellecido, frente a su amo que vuelve a un pasado que existe solamente en su mente. Pero, como sabemos, los paralelismos e inversiones de este tipo hacen la parodia a nivel intratextual.

Para concluir: podemos ver que en el "hijo del entendimiento" (como en el prólogo el autor llama su libro), es decir, producto de la imaginación de un Cervantes que se adelanta a su tiempo, no queda desapercibido el espacio natural, el paisaje, sino lo utiliza – transformándolo, sin desplazar el texto – como un elemento más que nos seduce y que nos cautiva. Aunque el género, que tanto le preocupaba al "padraastro de don Quijote" (prólogo), no es el medio de cultivo ideal para este tema, sin embargo, como por boca del canónico confiesa el autor, en estos relatos también se halla "una cosa buena: que era el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiese mostrarse en ellos, porque daban largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma" (I, 47).

¹² Antonia CABANILLAS: "Los paraísos perdidos. El paisaje y la construcción del personaje poético", In *Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, 169.

Vasas László

Importancia de la *tópica* del espacio natural en el *Quijote*

A kaland- és a lovagregény csak látszólag ideális műfaji keret a természet és ezen belül a táj megjelenítéséhez, Cervantes nagyregényében mégis a térábrázolás fontos elemei. A művészetekben ősidők óta jelen levő toposzok (locus amoenus, locus horridus) jellemző alkotóelemei – bár rendszerint csak jelzésszerűen – gyakran visszatérnek, ezen kívül az ember természet-szemléletét meghatározó oppozíciók (sík mező–vadon, alföld–hegyvidék) jelképiségére is támaszkodik, amikor a két mítosszá vált szereplő kalandjainak térbeli hátterét megrajzolja. Figyelemre méltó ilyen szempontból a fantasztikus, illetve csak illúzióként megélt felemelkedés (Clavileño-epizód) és alászállás (Don Quijote a Montesinos barlangjában és Sancho Panza „balesete” a gödörben) szimbolikus jelentése. Különösen fontosak az alapvető utópiák és disztópiák tér- és idődimenziói (Don Quijote szónoklata a képzeletében feltámasztott aranykorról, valamint a fegyverhordozó kormányzósága Barataria szigetén), melyek a regény értelmezésének alapkérdéseihez vezetnek az olvasót.